comunicación con el lector, atento al mundo que lo rodea, fuera de toda orientación ideológica que no sea esa forma de coherencia con la humanidad que le hace ver de forma amarga a Trieste como la hija llorada aparentemente por un padre, que en el fondo, desea que desaparezca y se vaya.

María J. Calvo Montoro

DE MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos (a cura di) (2010)
Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini
Roma: Giulio Perroni editore, 398 p.

Un testo critico può essere sempre letto come un doppio ritratto, che mostra sia la riflessione sulla letteratura, sia il volto della critica letteraria che con questa letteratura si confronta, in un particolare momento storico. Il volume che recensiamo non si sottrae a questa doppia funzione speculare, svelando la sorprendente dimensione internazionale degli studi sull'opera di Dacia Maraini (Italia, Spagna, Inghilterra, ma anche Polonia), e, nel contempo, la diversificazione degli approcci teorici nella critica contemporanea. Nel volume si alternano, infatti, studi filologici e studi sul teatro, studi sull'autobiografia e storia culturale, critica femminista, studi sulla traduzione e *film studies*. Il risultato è una cartografia della produzione di Dacia Maraini tracciata da più punti, che mostra l'autrice come rappresentante ed erede di quella sensibilità sociale che permeò la riflessione degli intellettuali italiani negli anni del miracolo economico. L'opera di Maraini insiste, di fatto, caparbiamente, da quasi cinquant'anni, su quel vincolo tra scrittura e civiltà, tra forme letterarie e forme sociali, tra esperienza estetica ed esperienza quotidiana, che segnò una parte della letteratura italiana del secondo Novecento, quella parte che volle fissare il suo sguardo sulla società, senza rinunciare alla sperimentazione estetica: Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Alberto Moravia, Natalia Ginzburg, Amelia Rosselli, sono alcuni dei nomi che, come si apprende nei saggi presenti in questo volume, hanno lasciato traccia nella scrittura di Maraini, ed è questa traccia che il volume curato da Juan Carlos de Miguel mette felicemente in luce.

Dacia Maraini, ricorda Giulio Ferroni, è un pezzo di un'Italia che non c'è più: non solo sono scomparse le sue cinque madri, «Natalia Ginzburg, Anna Banti, Elsa Morante, Lalla Romano, Anna Maria Ortese» (p. 25), ma anche i compagni di viaggio, Pasolini e Moravia; permane però, nella sua opera, quel «fare» inteso come «disponibilità a sperimentare diverse forme di scrittura e di presenza» (p. 25), che infuocò il dibattito letterario di quegli anni.

Dalla ostinata passione per la realtà, che si offre come radice e come interlocutrice della sua scrittura, sorge il titolo scelto per racchiudere una produzione certo eterogenea, nelle forme e nei soggetti, il cui unico, comune denominatore è, appunto, il tentativo di osservare gli interstizi della società attraverso la parola poetica, senza però rinunciare alla concretezza della prosa.

Il principale merito del volume risiede, dunque, non soltanto nella rinnovata presentazione dell'opera di Dacia Maraini, resa necessaria dalla generosa produzione degli ultimi anni —che continua a spaziare dalla narrativa al teatro, dalla poesia al saggio, con brevi incursioni nel

VISIT…

mondo del cinema e della televisione—, ma, e soprattutto, nella ricostruzione delle coordinate storico-culturali in cui è doveroso leggere i testi dell'autrice, come suggeriscono sia il saggio di apertura di Giulio Ferroni (Scrivere a Roma intorno al '68), sia lo studio poetico di Niva Lorenzini (Poesia e disarmonia).

La scrittura di Dacia Maraini è, a tutti gli effetti, una scrittura del Novecento, in cui è ancora strutturante il tentativo di stringere, nella parola letteraria, critica sociale ed equilibrio estetico; una scrittura profondamente estranea ai giochi estetici della postmodernità, che si riafferma, invece, nei generi, più solidi dell'autobiografia, del romanzo documento, del romanzo epistolare o del romanzo storico; forme definite che consentono «massima libertà nell'invenzione dei personaggi e massima adesione alla realtà nei dettagli storici», come precisa la stessa Maraini nel colloquio pubblicato nel volume (p. 372). In effetti, ricorda Antonio Nicolò Zito (Da Dacia a Marianna: una lettura di *La lunga vita di Marianna Ucría*), anche nella forma del romanzo storico, Maraini non rinuncia alla presenza dei «dibattiti collettivi, le differenze economiche, sociali e di genere, il femminismo, le lotte sociali» (p. 64), sicché tutto, in esso, diviene metafora dell'attualità.

In qualche occasione, la fonte autobiografica dell'opera narrativa suscita nella critica una passione per l'argomento, per il segreto della storia, che finisce, purtroppo, per occupare tutto lo spazio della riflessione (come accade, per esempio, nel caso del rapporto con il sud, dell'amore per il padre o del recupero della genealogia familiare). Eppure la stessa Maraini sottolinea la necessità di confrontare sempre e continuamente la memoria personale con la memoria collettiva (p. 378-379), anche per poter osservare, come consiglia Juan Carlos de Miguel, il rapporto tra «verità e racconto -compreso l'autoinganno-, ricordo e rimozione, invenzione letteraria e reinvenzione (e abbellimento) della realtà» (p. 114), presente in ogni narrativa di taglio autobiografico.

Diverso è, invece, il rapporto con il sapere narrativo che emerge nei più recenti romanzi di finzione, come *Colomba* (2003), in cui Justo Serna legge le trasformazioni della forma narrativa classica e, dunque, il documento di una nuova scrittura dell'autrice che «mostra non una ricerca finita e tutta compiuta», bensì «gli andirivieni delle ricerche, le false piste seguite e poi scartate», ovvero «il meccanismo interno» della creazione letteraria (p. 132).

Il vero terreno della sperimentazione di Maraini è, però, il teatro, audace nelle sue intuizioni e qui finalmente oggetto di una meritata attenzione critica. Nel teatro, Maraini fa di tutto tranne che l'attrice, come ricorda il saggio di Giorgio Taffon (p. 202) proprio perché, se la narrativa tende a costruire un «pantheon familiare» (p. 114), la finalità del teatro è «dare la battuta agli altri» (p. 138), realizzare, come precisa Franca Angelini nel suo contributo al volume, «il sogno insieme di una incursione nel passato e di un incontro con l'altro nel presente» (*ibid.*), un sogno in cui si intrecciano, come nel teatro di H. Cixous, «scrittura e storia, persona e collettività» (p. 144).

È un teatro quello di Dacia Maraini in cui, come nel caso del Teatro della Maddalena, le donne abbandonano il lamento per prendere la parola politica: «molti personaggi femminili che parlavano, urlavano, ridevano, sussurravano, imprecavano e imploravano, ma non piangevano più su se stesse» (p. 140). Un teatro femminista, dunque? Sì, se per femminismo si intende, con l'autrice, «un modo di guardare il mondo» (p. 141) che non dimentica il corpo sessuato dal quale si guarda la realtà. In effetti, è dallo sguardo sessuato sul mondo che sorge, nel 1973, il testo *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, recuperato

nel volume dalla lettura di Carlo Dilonardo, che riconosce a Maraini il merito di aver messo a fuoco «l'altra faccia del fenomeno della prostituzione» (p. 183), e di aver anticipato la dimensione tragica che può assumere, in essa, il desiderio («Manila, attenta che questo vuole scorticarti, vuole lasciarti senza fiato», si dice la protagonista del testo di Maraini, p. 188). La stessa tragica incompatibilità contrassegnerà, due anni dopo, il capolavoro di Chantal Akerman, *Jeanne Dielmann, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Sulla relazione tra teatro e democrazia culturale si sofferma anche la splendida laudatio di Ferdinando Taviani che presenta Dacia Maraini come «un testimone e un pezzo della storia del teatro del secondo Novecento italiano, in particolare dagli anni Sessanta in poi» (p. 151); un teatro «vivo» che per l'autore «vuol dire inquieto», «frutto di un non rassegnato scontento» (p. 152). Taviani legge nelle *pièces* di Maraini e, in particolare, nel dialogo con l'attrice Piera degli Esposito —*Storia di Piera* (1980) e *Piera e gli assassini* (2003)— una posizione intellettuale irrinunciabile negli studi sul teatro: «A Dacia non interessa come Piera abbia vissuto nel teatro, ma come il teatro viva in lei» (p. 162). E come potrebbe non essere questa la prospettiva di chi, come Maraini, recupera e ri-attualizza le lezioni di Brecht e Pirandello, come sottolinea Giorgio Taffon?

Teatro «della riflessione più che della finzione» (p. 143), che non rinuncia alla metateatralità, neanche quando si estende sulla «condizione femminile» del presente, o quando riprende figure emblematiche del passato (*Veronica Franco, meretrice e scrittora*, 1991); teatro che non nega, ma trae forza dal rapporto con la tradizione, trasformando, ad esempio, il *Don Giovanni* di Mozart in un testo sulla politica sessuale, come spiega Antonio Tordela (p. 170).

Più vicina è la tradizione con cui dialoga la sua poesia, una poesia che Niva Lorenzini suggerisce di leggere in relazione a un momento in cui le strutture dei generi lirici si sfaldano per poter accogliere lo scollamento del soggetto e le nuove forme del realismo letterario (p. 317).

Soltanto così si può comprendere, per Lorenzini, «la sintassi descrittiva, e non evocativa» della poesia di Maraini (*Crudeltà all'aria aperta*, 1962), il suo legame con l'oggettivazione di Pavese (p. 320), con la «figuratività sventrata» di Pasolini (p. 325) e, soprattutto, con il «fragilissimo pensare» di Amelia Rosselli (p. 328-329).

Altri interventi, analizzano il ruolo della traduzione nella diffusione e circolazione dell'opera di Maraini in Spagna (María Consuelo de Frutos Martínez), esplorano le possibilità di giocare tra più lingue che i suoi testi poetici offrono (Vincente Forés López), o mettono in rilievo il dialogo tra cinema e letteratura che si è stabilito nel suo percorso creativo, e non solo grazie all'esperienza di coautrice di sceneggiature (Sonia Ravanelli e Cinzia Samà).

Il volume si chiude con un testo inedito della stessa Maraini (Inadeguatezza), che sembra quasi voler riprendere la parola in qualità di autrice, ma il gesto è soltanto un modo per rilanciare, in ultima battuta, quel fitto e appassionato dialogo tra critica e scrittura che ha dato vita ai saggi raccolti e che si rivela sempre più indispensabile per la buona salute della creatività artistica.

Annalisa Mirizio